

# El legado del mito de Pigmalión en Bécquer

---

Trabajo de Fin de Grado



Facultad de Filosofía y Letras  
Grado de Filología Hispánica  
Curso 2019-2020

Autor: Teresa Lindner Domingo  
Tutor: José Torres Guerra

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

**Resumen.** Este trabajo trata sobre la presencia del mito de Pigmalión en *El Beso* (1863) de Gustavo Adolfo Bécquer. Para ello, se analizará junto a esta leyenda dos textos del autor: *La mujer de piedra* (1868) y la rima LXXVI. El principal objetivo de este análisis comparativo reside en resaltar la reelaboración que Bécquer plantea sobre el mito de Pigmalión, recogido en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Del mismo modo, se pondrá en relación *El Beso* con *La Venus de Ille*, de Prosper Mérimée, por la proximidad espacio-temporal de ambos relatos y la renovación que proponen del mito. Aunque el mito de Pigmalión se puede rastrear a lo largo de la literatura sobre varias claves diferentes, este trabajo se centrará en el amor que surge ante la perfección de la estatua y las revisiones que hace el poeta sevillano sobre este motivo literario.

**Palabras clave:** El Beso, Bécquer, Pigmalión, Ovidio, La mujer de piedra, La Venus de Ille, Mérimée, estatua animada.

**Abstract.** This essay discusses the presence of the myth of Pygmalion in Gustavo Adolfo Bécquer's *El Beso* (1863). To deal with this subject, two texts from this author, *La mujer de piedra* (1868) and rima LXXVI, will be analysed together with the legend *El Beso*. The main purpose of this comparison is to highlight Bécquer's recreation of the myth of Pygmalion, found in Ovid's *Metamorphoses*. In addition, we will contrast *El Beso* with Mérimée's *The Venus of Ille* due to their time-space proximity and their common approach regarding the myth. Despite the fact that the myth of Pygmalion has been conceived as a model throughout the history of literature in several aspects, this piece of work will be focused on the love that arises from the perfection of the statue and the recreation of this literary motif by the Sevillian poet.

**Keywords:** El Beso, Bécquer, Pygmalion, Ovid, La mujer de piedra, The Venus of Ille, Mérimée, animated statue.

## ÍNDICE

Resumen y palabras clave .....	2
1. Introducción al trabajo.....	5
2. El Pigmalión de Ovidio. ....	6
3. Análisis de <i>El Beso</i> . ....	9
4. Otros textos: <i>La mujer de piedra</i> y la rima LXXVI. ....	16
5. Conclusiones. ....	21
6. Bibliografía.....	23



## 1. INTRODUCCIÓN AL TRABAJO.

Este trabajo parte de la lectura de *El Beso* de Bécquer, donde figura el motivo de la animación de la estatua que inaugura Ovidio en el mito de Pigmalión. Muchos autores antes que Bécquer se interesaron por la escultura que cobra vida, un tópico recurrente en la literatura fantástica, especialmente popular en el género de terror del siglo XIX. Bécquer no es el primer autor en emplear este motivo en su país. La tradición literaria española recoge el tema de la estatua viviente en obras como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina y en la segunda parte de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844), y no es de extrañar que el autor sevillano conociera estas piezas debido a su gran celebridad en la época en la que se escribió la leyenda, 1871.

Sin embargo, en *El Beso*, Bécquer toma el motivo del hipotexto original de Ovidio y lo desarrolla de forma personal, de un modo parecido a como lo presenta Prosper Mérimée en *La Venus de Ille*. Ambos autores se centran en el amor hacia la escultura, que será la causa de la muerte del protagonista, por lo que relacionan este motivo con el concepto de “la estatua homicida” (Sánchez 196).

Todos los hipertextos de la historia de Pigmalión pueden centrarse en temáticas diferentes, dependiendo del aspecto del mito en el que se hayan basado. Hay obras que se centran en la incapacidad de alcanzar la perfección, como en *La obra maestra desconocida* (1831) de Balzac; en otras, se recalca el amor que puede tener un artista por una de sus creaciones, lo que presenta Grau en su obra *El señor de Pigmalión* (1921); otros textos se alejan de la creación artística *per se* y se concentran en la educación y cómo esta configura a la mujer, como *Pygmalion* (1913), de Shaw, o, posteriormente en España y con el mismo nombre, el relato de Vázquez Montalbán (1973). Este estudio ofrece un ejercicio de literatura comparada que se centra en la parte del mito que recalca el amor que surge por la estatua. Por ello, se escogen únicamente textos de Bécquer, uno de los máximos representantes del Romanticismo tardío español, entre los que se incluyen *El Beso*, *La mujer de piedra* y la rima LXXVI, ya que todos ellos exploran el amor irracional que provoca la perfección artística de una escultura.

## 2. EL PIGMALIÓN DE OVIDIO.

Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) narra la historia de un escultor de Chipre llamado Pigmalión<sup>1</sup> que se enamora de una de las estatuas que ha creado, que la tradición posterior ha llamado Galatea. El protagonista se ha aislado voluntariamente del sexo femenino y solo se siente atraído por sus propias obras de arte, en las que refleja su ideal de mujer. Ante este amor imposible, la diosa Venus da vida a la escultura de Galatea, permitiendo que el artista la despose.

Para entender la presencia del mito en Bécquer y otros autores, tenemos que acudir a su hipotexto<sup>2</sup> básico: *Las Metamorfosis* del poeta latino Ovidio. Encontramos el mito de Pigmalión en el *Libro X* (vv. 243-97) dentro de la Canción de Orfeo (vv. 148-739). En este libro, el joven llora la pérdida de Eurídice tras su viaje al inframundo y canta a “los jóvenes amados por los dioses y a las jóvenes que embrujadas por fuegos prohibidos han merecido el castigo por su lujuria” (vv. 152-54). La mayoría de relatos se corresponden con la premisa del proemio, como los mitos de Ganimedes o Adonis.

Sin embargo, puede llamar la atención la inclusión del mito de Pigmalión, cuya temática no se ajusta a la Canción de Orfeo. El motivo por el que Ovidio incluye en el Libro X a Pigmalión es por la sección anterior, “Los Cerastas y las Propétides” (vv. 220-42). Las Propétides son las mujeres chipriotas que decidieron no rendir culto a Venus, nacida en esa misma isla. El castigo de la diosa es la condena a ejercer la prostitución y, posteriormente, la petrificación. Grimal (456) especifica que Venus hace despertar en ellas “deseos que no podrían satisfacer”, lo que las lleva a ser las primeras prostitutas de la historia. Las Propétides introducen el mito de Pigmalión, pues son el motivo principal por el que este personaje se aleja del sexo femenino. El escultor, fiel devoto de Venus, rechaza a las Propétides por su pecado y generaliza este comportamiento en el resto de mujeres. La relación de estos dos mitos no se detiene en un elemento causal, sino que Ovidio recoge la historia anterior para usar el motivo inverso con Galatea, la ‘despetrificación’. De esta forma, se ilustra el poder del amor, que redime, frente al de la lujuria, que condena.<sup>3</sup> Se repite este esquema en el relato de Mirra (vv. 298-502), descendiente de Pigmalión y su esposa, en el que los deseos impuros que siente por su padre la metamorfosean en otro ente inanimado, esta vez el árbol de mirra. De esta forma, el autor establece una conexión argumental entre tres

---

<sup>1</sup> Aunque es conocido como rey de Chipre, Ovidio no alude a ello en el mito. Se puede rastrear su figura en los textos perdidos de Filostéfano, de los que habla Clemente de Alejandría en *Protréptico* (4). El nombre de Pigmalión también es el del rey de Tiro, hermano de la reina Dido de Cartago en la *Eneida*.

<sup>2</sup> Sobre este concepto: ver Genette.

<sup>3</sup> A pesar de que la prostitución fuera un castigo, se sugiere que el ejercerla provoca la petrificación de las Propétides.

capítulos dentro del canto de Orfeo: “Los Cerastas y las Propétides”, “Pigmalión” y “Mirra”.

Por otro lado, Ovidio traza una similitud implícita entre Pigmalión y Orfeo. Ambos son artistas, uno escultor y otro músico, que rechazan a las mujeres. Tras perder a su amada en el inframundo, Orfeo (Grimal 391) decide aislarse de los mortales, en especial del sexo femenino, y se centra en su música, como le ocurre al escultor chipriota en su mito. Sin embargo, la diferencia entre estos personajes radica en el desenlace. El amor de Pigmalión consigue que su estatua cobre vida, pero el de Orfeo no le hace revivir a Eurídice. Finalmente, el músico muere a manos de las mujeres a las que ha rechazado durante su ostracismo. Con este mito, se plantea la frontera entre la vida y la muerte y su carácter absoluto. Así como no se puede devolver la vida a alguien que ya la ha perdido, Ovidio nos propone la posibilidad de dársela a algo que nunca la tuvo.

En el mito de Pigmalión, el poeta latino no solo plantea que algo inerte cobre vida, sino que el arte se aproxime tanto a la naturaleza que consiga sustituirla. Durante siglos, el hombre ha intentado con su arte imitar la realidad, con la esperanza de asemejarse a ella tanto como fuera posible. Pigmalión lo hace incluso en su soporte de trabajo, ya que la escultura se parece más a la realidad que la pintura, al permitir una obra en tres dimensiones. La estatua del mito es más perfecta que la mujer natural, porque Pigmalión pretende superar los defectos de la mujer tal como él la ve reflejada en las Propétides. Crea, entonces, una mujer que nunca podría haber creado la naturaleza por sí sola.

Otra figura mitológica con la que se puede comparar a este personaje es Hipólito, de la tragedia homónima de Eurípides, por su desprecio a las mujeres. No obstante, Hipólito desprecia también a Afrodita, por lo que esta le castiga condenando a su madrastra a que se enamore de él. En el caso de Hipólito, no obstante, la represalia de Afrodita se da por el desdén directo que Hipólito le demuestra y por los celos que siente ante otra diosa a la que el príncipe rinde culto, Ártemis. Hay una contraposición entre Afrodita, patrona de la pasión erótica, y Ártemis, que representa la virginidad femenina. En cambio, Pigmalión es un devoto de la diosa chipriota y durante la festividad de Venus le reza a los dioses para que su esposa sea “semejante a la de marfil” (v. 276). Se puede considerar estas palabras como un gesto de humildad, pues en ningún momento pide que la estatua cobre vida. La diosa es la que se da cuenta de lo que su ruego en realidad quiere decir y se lo concede. El comportamiento de humildad ante los dioses de Pigmalión se opone a la soberbia de Hipólito.

Retomando el mito elegido, Ovidio se centra temáticamente en el amor por la estatua, puente entre el mundo real y el artificio artístico. Al comienzo, el escultor es el arquetipo de lo que se puede conocer hoy en día como ‘artista romántico’: inmerso en su trabajo, aislado del resto, con una visión de lo que le rodea diferente a la de los

demás que provoca en él un sentimiento de superioridad sobre ellos. Se suma a sus demás características un perfeccionismo no solo a la hora de trabajar, por el que se acerca tanto a la realidad que consigue recrearla, sino también a la hora de juzgar su entorno; al no estar satisfecho por el comportamiento de las mujeres que le rodean, decide crear a una compañera ideal. Es importante destacar que solo en Ovidio se aúna en la misma persona el amante del objeto y el creador de este. Mientras que en los hipertextos de Bécquer o Mérimée la primera interacción con la estatua es casual, Pigmalión crea a Galatea, por lo que se le puede considerar el promotor de la acción del relato.

Además, en este mito se encuentran otros motivos recurrentes en la literatura como el deseo del poeta de asemejar su arte a la naturaleza tanto como sea posible o la creación de vida a partir de materia inerte, también presente en el mito de Prometeo. A pesar de que este titán no consta como el creador de la humanidad en otros textos antiguos básicos sobre él, Ovidio hace mención en el Libro I de *Las Metamorfosis* (vv.82-84) a Prometeo como el artesano que modeló a la humanidad, motivo por el que robaría el fuego de los dioses para ellos, junto con la capacidad técnica y artística. Tanto Prometeo como Pigmalión se encuentran en un entorno adverso que propicia la creación y dotación de vida a sus obras, si bien sus razones son dispares: uno pretende rebelarse contra el poder superior que personifica Zeus, mientras que el otro se enclaustra en el arte para anestesiar su propia soledad. No es de extrañar que ambos personajes fueran elegidos por la literatura de los siglos XVIII y XIX como símbolos del héroe romántico.<sup>4</sup> Se encuentra en este periodo la figura de Pigmalión como un ‘dios-artista’, que quiere crear vida por encima de sus limitaciones humanas y superando el concepto de ‘Dios creador’ (Miles 334).

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, para Mary Shelley en *Frankenstein o el moderno Prometeo*.



### 3. ANÁLISIS DE *EL BESO*.

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) no solo emplea el motivo de la estatua en *El Beso*, sino que este es un tema recurrente a lo largo de todo su corpus. Al igual que en otras leyendas como *La ajorca de oro*,<sup>5</sup> la escultura femenina está representada en *La mujer de piedra*, un relato inconcluso de 1868, y en la rima LXXVI.

*El Beso* tiene una estructura dividida en tres partes. La primera funciona como preámbulo en el que se cuenta cómo se instala el ejército francés en una iglesia toledana; la segunda narra el amor que el capitán profesa a la estatua ante sus compañeros; la tercera, el beso fallido a la dama de piedra y la resolución. En otras leyendas, el autor se hace presente en la obra en una breve introducción, en la que explica las razones que le llevan a narrar la historia y los antecedentes de esta. En cambio, *El Beso* carece de una introducción, por lo que el lector no está informado del motivo por el que se cuenta la leyenda. Este narrador omnisciente está presente en la obra, anuncia la historia como verdadera aunque es una invención y toma los rasgos de un narrador tradicional. Así lo muestra al inicio del segundo capítulo, cuando realmente empieza la leyenda: “En la época a que se remonta esta historia, tan verídica como extraordinaria” (Bécquer 1988, 351). El narrador imita las introducciones de los cuentos clásicos para remarcar el componente fantástico de su leyenda. Además, se involucra al receptor en él de forma directa, con el uso de la primera persona del plural.<sup>6</sup> Por lo tanto, él es consciente de que está siendo escuchado por un público y dirige el mensaje a él en primera persona: “Donde tuvo lugar el suceso que voy a referir” (Bécquer 1988, 348).

La leyenda *El Beso* fue publicada en la revista española de la época *La América* (27 de julio de 1863). Su título hace referencia al beso que el protagonista, un capitán francés del ejército napoleónico, intenta robar a una estatua de la que se enamora. El subtítulo de *El Beso* es “leyenda toledana”. Es habitual que este autor utilice la palabra ‘leyenda’ en los subtítulos de sus relatos, acompañado de una localidad española, para indicar el carácter fantástico y supuestamente tradicional. Durante el Romanticismo surgen nuevos géneros literarios enfocados en el folclorismo y en aspectos de la vida que escapan de la lógica, como el misterio y lo sobrenatural. Entre estos subgéneros narrativos destacan la novela de terror o la ‘leyenda’ como breve relato pseudopopular con elementos folclóricos mágicos con origen en la tradición oral. Por lo tanto, en el subtítulo se concreta el género y el espacio del relato.

---

<sup>5</sup> En esta leyenda, son todas las estatuas de la catedral las que reviven para impedir el robo a la Virgen.

<sup>6</sup> “Todavía *nos* hablan con admiración *nuestras* abuelas” (Bécquer 1988, 348); “Cuyo jefe *dejamos* en el anterior capítulo durmiendo a pierna suelta” (Bécquer 1988, 352). La cursiva es mía.

El lugar donde acontecen los hechos es Toledo. Bécquer señala espacios identificables de la ciudad: el Alcázar de Carlos V (347), el monasterio de San Juan de los Reyes, la Puerta del Sol toledana o la plaza de Zocodover (348). La acción transcurre, concretamente, en un monasterio anónimo en la obra. Aun así, en el texto se reconoce a doña Elvira de Castañeda en la figura representada por la estatua (figura 1). Se presupone, por tanto, que el monasterio de *El Beso* es la desaparecida iglesia del Carmen Calzado, lugar en el que doña Elvira y su esposo, Pedro López de Ayala, fueron enterrados. Conocidos como los primeros condes de Fuensalida, fueron parte de la nobleza castellana de la primera mitad del siglo XV. Tanto el nombre de la iglesia como el del esposo no aparecen en la leyenda, pero se mencionan en otro libro del autor, *Historia de los templos de España* (Bécquer 1857, 355). Es destacable que Bécquer señale en esa obra que las tumbas de los condes se encuentran en ese instante en San Pedro Mártir, ya que se habían trasladado allí pocos años atrás. Por lo tanto, se ha de suponer que en el tiempo en el que transcurre *El Beso*, los sepulcros seguían en el Carmen Calzado.<sup>7</sup> Bécquer tenía un vasto conocimiento de las iglesias del país gracias al estudio realizado para su libro ensayístico, por lo que no es de extrañar que muchas de sus leyendas tengan lugar en estos santuarios.<sup>8</sup> Asimismo, este conocimiento se refleja en el preciso léxico arquitectónico que emplea a lo largo de la obra: campanario de espadañas, cúpula ojival (349), hornacina, crucero (350) o ajimez (353).

Por otra parte, el tiempo transcurre en la Guerra de Independencia (1808-1814), en la ocupación del ejército de Napoleón Bonaparte en la península. Para aportar verosimilitud, Bécquer introduce también voces francesas, como champagne (356) o buffet (358), junto con elementos idiosincráticos de Francia.<sup>9</sup> El autor no esconde durante el texto cierto resentimiento contra el país vecino por el saqueo que el ejército francés llevó a cabo durante la invasión.

*El Beso* fue publicado en 1863, por lo que la historia no transcurre en una época remota ni para el autor ni para el público. En muchas de sus leyendas, como *El rayo de luna*, *La promesa* o *El monte de las ánimas*, el autor opta por una época alejada de su tiempo para acentuar el carácter fantástico de la obra. Si bien esta historia no se desarrolla en la Edad Media, lo cierto es que Bécquer hace referencias a la primera mitad del siglo XIV, momento en el que se construyó el convento donde se desarrolla la obra, y al XV con la breve analepsis externa en el momento en el que el protagonista narra la biografía de los condes de Fuensalida a sus compañeros. Como personaje histórico, Pedro López de Ayala fue alcalde mayor de Toledo y construye su legado con

---

<sup>7</sup> “Con motivo de la desamortización, el convento fue vendido a José Safont, quien lo mandó demoler” (Bécquer 1988, 259, n. 13). José Safont coincide con la desamortización de Mendizábal (1836-1837).

<sup>8</sup> La catedral de Toledo de *La ajorca de oro* o la iglesia de Santa Inés en Sevilla de *Maese Pérez, el organista*.

<sup>9</sup> Por ejemplo, la referencia al poeta francés Ronsard (Bécquer 1988, 356).

la compra de las tierras de Fuensalida. Bécquer recoge estos datos en *Historia de los templos de España*.

En las cabeceras de la nave del crucero se hallan otros dos monumentos sepulcrales trasladados a esta, hace pocos años, de la iglesia del Carmen Calzado. Se labró el del lado del Evangelio para el primer Conde de Fuensalida, D. Pedro López de Ayala, Aposentador mayor de D. Juan II y Alcalde mayor de Toledo, que instituyó el mayorazgo de Fuensalida y Huesca y murió en 1444, y su esposa Doña Elvira de Castañeda. (Bécquer 1857, 355)

Sin embargo, Bécquer ignora estos hechos históricos para la leyenda; lo presenta como un vencedor de la batalla de Ceriñola de 1503 y lo relaciona con el Gran Capitán (1453-1515), datos imposibles si se tiene en cuenta que el conde de Fuensalida murió en 1444. Con todo, la información incorrecta no viene por parte del narrador-autor, sino del protagonista. Esta distinción de voces absuelve del error, ya que el propio personaje reconoce que ha conseguido “a duras penas descifrar la inscripción de la tumba” (Bécquer 1988, 358).

Frente al ensalzamiento del personaje castellano contrasta el protagonista de *El Beso*. Se presenta como un capitán insólito a ojos de sus compañeros,<sup>10</sup> cualidad conveniente para poner sobre él el peso fantástico de la narración. Los epítetos que más se emplean para referirse a él son “capitán”, “oficial”, “anfitrión” cuando se celebra la reunión en la iglesia y “nuestro héroe”, estos dos últimos con cierta ironía por parte del narrador ya que tanto el anfitrión como el héroe es la estatua del marido. En varios momentos del relato se destaca su juventud, refiriéndose a él como “joven capitán”, lo que contrasta con su rival, la estatua de don Pedro, al que se le relaciona con el “Gran Capitán”. Así, vemos una dicotomía en la nomenclatura, aportando implícitamente al protagonista los rasgos de inexperto, sobre todo en temas amorosos, e ingenuo. Además, se vuelve a hacer la distinción entre la bajeza del ejército francés y la gloria del ejército español, aun en su tumba.

Cabe destacar que el único nombre que se menciona en la leyenda es el de doña Elvira de Castañeda, ya que el autor decide omitir tanto el nombre del protagonista como el del marido. Aunque no se pueden saber los motivos que llevan a Bécquer a tomar esta decisión, parece una inversión del mito original. El poeta latino nunca menciona el nombre de Galatea en la historia de Pigmalión, aunque sí en *Las Metamorfosis*, ya que Galatea es la ninfa del episodio homónimo que es acosada por el cíclope Polifemo (vv.740-897). Posteriormente, se asignó este nombre también a la escultura de Pigmalión tras el éxito de la comedia musical de Rousseau en 1762, en la que se refería a ella como Galatea. Al considerarla una estatua anónima, Ovidio centra el relato en el artista Pigmalión, mientras que Bécquer acentúa la importancia de la estatua en la leyenda al ponerle un nombre. No en vano apenas tenemos información del

---

<sup>10</sup> “Habían oído referir acerca de su carácter original y extraño” (Bécquer 1988, 352).

protagonista; la narración se centra en la descripción de doña Elvira y en lo que hace sentir a los demás.

Es innegable que Bécquer tiene presente el mito de Pigmalión de Ovidio, ya que aparece de forma explícita en la leyenda: “Acabarás por probarnos la verosimilitud de la fábula de Galatea” o “Comienzo a comprender la pasión del escultor griego” (Bécquer 1988, 355). Si bien el capitán no es el escultor que firma la obra, en boca del protagonista regresa la idea del artista con habilidades sobrehumanas que durante el Romanticismo se le atribuye a Pigmalión:

Indudablemente, el artista, que es casi un dios, da a su obra un soplo de vida que no logra hacer que ande y se mueva, pero que le infunde una vida incomprensible y extraña, vida que yo no me explico bien, pero que la siento, sobre todo cuando bebo un poco. (Bécquer 1988, 361)

El talento del artista vuelve a desdibujar la línea entre arte y realidad. Aun así, la vida que consigue recrear no es natural, por lo que el resultado es, como dice el protagonista de *El Beso*, “incomprensible y extraño”, pero suficiente para complacerle, como se ve al proferir a sus compañeros: “¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?...” (Bécquer 1988, 361).

En sus *Leyendas*, Bécquer vincula la belleza femenina con algo sobrenatural. De esta forma se relaciona a la mujer o con seres demoniacos o angelicales.<sup>11</sup> En muy pocas ocasiones se presenta lo femenino sin una connotación, sino que las mujeres de estos relatos poseen algún rasgo en su personalidad que las decanta hacia el bien o el mal. Como ejemplo de criatura femenina con tintes malignos, encontramos a la ninfa de *Los ojos verdes*, que ante la pregunta del protagonista de si es una mujer, responde: “O un demonio... ¿Y si lo fuese?” (Bécquer 1988, 214). En cambio, la belleza de la estatua de doña Elvira se vincula desde su presentación con lo angelical y el léxico con el que el capitán la describe evoca lo divino: blanca, luminosa, armoniosa, suave, purísima, casta, celeste, diáfana (354).

De hecho, el capitán de *El Beso* rechaza a las mujeres terrenales, aun cuando sus compañeros desean que doña Elvira “fuese de carne y hueso” (Bécquer 1988, 361). El recuerdo de los besos de esas mujeres es lo que le empuja a querer besar a la estatua.

Entonces el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco; porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar (...) una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama, y me provoca entreabriendo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor... ¡Oh!... sí... un beso... sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume. (Bécquer 1988, 361-62)

En contraposición al fuego, la enfermedad y el pecado que el capitán presenta, doña Elvira y su pureza es lo único que podría redimirle. La indiferencia que la amada

---

<sup>11</sup> Consideración de Izquierdo en la introducción de su edición de las *Leyendas* (39).

presenta por el protagonista, en este caso porque ella es un ente inanimado, es común en la descripción de la mujer ideal becqueriana. Tanto en su prosa como en sus poemas, Bécquer escribe sobre mujeres que ignoran el amor que les manifiesta el héroe. Esto se puede comprobar en muchos textos del autor, pero destaca en especial en la última estrofa de la rima XI:

—Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz.  
Soy incorpórea, soy intangible,  
no puedo amarte.

—¡Oh ven, ven tú!

En *El Beso*, se expresa el máximo grado de frialdad femenina: no es que la amada quiera ignorarlo, sino que no puede no hacerlo.

— No me determiné a hablarla, porque estaba seguro de que no había de contestarme, ni verme ni oírme.

— ¿Era sorda?

— ¿Era ciega?

— ¿Era muda? —exclamaron a un tiempo tres o cuatro de los que escuchaban la relación.

— Lo era todo a la vez —exclamó al fin el capitán, después de un momento de pausa—, porque era... de mármol. (Bécquer 1988, 354)

La referencia más cercana de Bécquer para la composición de su leyenda es *La Venus de Ille*, de Mérimée, tanto por su proximidad espacial como temporal, ya que fue publicada en 1837 en Francia. Ambos textos tienen como punto en común no solo el motivo de la animación de la estatua, sino la refracción del mito de Ovidio. Tomando el término ‘refracción’ de Ana Rueda (1999), el relato del autor latino se ha visto sometido a numerosas reelaboraciones de la historia en cuanto al amor. En ambos hipertextos, las estatuas no cobran vida por el amor del personaje, sino por los celos que el amor origina en ellas. El relato francés narra la historia de Alphonse, un joven que deja el anillo que le iba a regalar a su prometida, con la inscripción “siempre contigo”, en la mano de una estatua de Venus. Cuando se casa, la Venus se anima por la promesa rota que Alphonse le había hecho implícitamente y mata al marido en el lecho nupcial. De esta forma, el motor de la estatua es la venganza y su meta, el homicidio. Por otro lado, en la leyenda de Bécquer, es la escultura del marido, y no la de ella, la que revive ante la amenaza del pretendiente. Los celos que el joven capitán manifiesta hacia el marido<sup>12</sup> son el mismo sentimiento que el guerrero siente cuando su esposa va a ser besada por otro hombre.

---

<sup>12</sup> “Celoso... De los hombres, no. Mas ved, sin embargo, hasta donde llega mi extravagancia. Junto a la imagen de esa mujer, también de mármol, grave y al parecer con vida como ella, hay un guerrero...” (Bécquer 1988, 355).

Igual que Pigmalión, la humanización de una estatua gira en torno a lo que representa un beso. El marido de piedra soporta sin reacción retos y humillaciones por parte del protagonista,<sup>13</sup> pero finalmente muta al verse involucrado el honor de su mujer. Así, se advierte la inversión del tema del Pigmalión primigenio, ya que la figura original de la estatua se mueve por el amor y en los hipertextos encontramos a un ente destructivo.

Es corriente encontrar en otros escritos de Bécquer esta idea de un amor dañino. La exaltación de este sentimiento produce en muchos de sus protagonistas la muerte, como en esta leyenda o en *Los ojos verdes*, o la locura del protagonista, como en *El rayo de luna*. Para seguir las ideas amorosas del Romanticismo, estos personajes poseen un anhelo apasionado y carente de razón. Destacan por ser personas muy sensibles, como es el caso de Manrique en *El rayo de luna*. Ya en la presentación del personaje se nos introduce como un “loco soñador de quimeras e imposibles” (Bécquer 1988, 239). Que Bécquer plantee este tipo de personajes responde al público al que las leyendas están dirigidas: un lector sensible (Jové 158). Es por esto que Bécquer crea unos protagonistas que también lo son, con una clara tendencia a la evasión de la vida cotidiana y a la búsqueda de un amor ideal.

El amor ideal en Bécquer se podría matizar con el término ‘imposible’. No solo las mujeres becquerianas responden a una belleza idealizada que las convierte en objeto de deseo, sino que se añade el componente de la imposibilidad para destacar la irrealidad de su relación con el protagonista. El amor imposible del capitán de *El Beso* es doble: por un lado, esa mujer falleció varios siglos atrás y su único vínculo con ella es la belleza de su estatua; por otro, está casada. La imagen de una mujer inalcanzable se convierte en un icono casi religioso para el capitán de dragones que, envalentonado por el alcohol y arropado por la noche, le lleva a querer obtener un beso. La sumisión a su deseo desencadena su final, reforzando la máxima de Bécquer del aspecto destructivo del amor. Se mantiene, por tanto, el esquema que sigue en otras leyendas: el amor lleva al sufrimiento y este, a la perdición. Cabe destacar que la idolatría por doña Elvira no solo afecta al protagonista, sino a las demás estatuas que velan por ella y, en especial, a su esposo, que no duda en cobrar vida para protegerla. Este sentimiento recuerda al amor imposible que Pigmalión siente por su escultura, que roza la veneración.

En muchas otras leyendas, Bécquer remarca la distinción de dos mundos diferentes.<sup>14</sup> Por ejemplo, en *Los ojos verdes*, se distingue la realidad cotidiana, en la que su protagonista, Fernando, sale a cazar, y el mundo fantástico en el que se ve envuelto al conocer a la ondina. En cambio, *El Beso* solo presenta una realidad en la que se desarrolla la acción y no es hasta el desenlace cuando la fantasía irrumpe en ella.

---

<sup>13</sup> “Y esto diciendo, llevóse la copa a los labios y, después de humedecérselos con el licor que contenía, le arrojó el resto a la cara, prorrumpiendo en una carcajada estrepitosa al ver cómo caía el vino sobre la tumba, goteando de las barbas de piedra del inmóvil guerrero” (Bécquer 1988, 360).

<sup>14</sup> Consideración de Izquierdo en la introducción de las *Leyendas de Cátedra* (32).

Podemos intuir esta fantasía final en las prolepsis; el capitán recibe el presagio de lo que le podría pasar si enfada a los muertos ya que “esas bromas con la gente de piedra suelen costar caras” (Bécquer 1988, 360). Esta anticipación de los acontecimientos la podemos ver de forma distinta en *La Venus de Ille*. Grabadas en la estatua hay varias inscripciones: *Cave amantem*, es decir “Cuidado si te ama”, y *turbul*. Los personajes discuten sobre el significado de esta palabra incompleta, para concluir con que se deben encontrar ante una Venus “turbulenta”, algo que resulta ser cierto si se tienen en cuenta todos los acontecimientos de la historia (Mérimée 11-12). A diferencia de Bécquer, Mérimée nunca muestra a la Venus en movimiento y se plantea al lector tanto que la estatua cobre vida como que los sucesos en apariencia fantásticos fueran circunstanciales. Por ejemplo, en vez de ser la Venus la que mata a Alphonse, se propone que podrían ser los españoles en una revancha del juego y que su viuda estuviera demasiado conmovida para discernir lo ocurrido durante el asesinato. Las justificaciones racionales de lo fantástico se presentan en el propio texto por medio del narrador testigo, pero el final es lo suficiente ambiguo para que el lector cree sus propias conclusiones, a diferencia de *El Beso*, en el que no se pone ningún obstáculo “a la aceptación de lo sobrenatural” (Sánchez 212).

4. OTROS TEXTOS: *LA MUJER DE PIEDRA* Y LA RIMA LXXVI.

En 1868, Bécquer retoma el tema de la estatua en *La mujer de piedra*. El autor presenta a un protagonista prendado por la belleza de una escultura anónima que se encuentra junto a una iglesia. El relato no está terminado, por lo que no se puede saber el destino del protagonista, ni cuál es el conflicto, más allá de su amor por la mujer de piedra. Por lo tanto, la historia que nos presenta, dividida en dos apartados, corresponde a la introducción de un relato inconcluso. En consecuencia, esta leyenda solamente presenta la situación inicial y a los personajes. Bécquer se detiene en describir de forma exhaustiva la gloria pasada del monasterio, con una precisión mayor de la que existe en *El Beso*.

El fragmento que conservamos de *La mujer de piedra* no tiene los elementos fantásticos que se pueden ver en *El Beso*. Aun así, el estilo romántico de Bécquer sigue presente y, de forma velada, prepara un escenario que se inclina hacia el misterio y lo fantasmagórico. Además de situarnos en una iglesia en ruinas, se incide en los animales fantásticos representados en las estatuas, como grifos, sierpes y dragones. Estos elementos con la llegada de la noche ayudan a crear un ambiente irreal y las esculturas se asemejan a “fantasmas sin consistencia” (Bécquer 2003, 5). Las estatuas nunca llegan a animarse, pero el protagonista percibe invisibles movimientos en la figura de la mujer, fuente de la oscuridad y su imaginación:

*Parecíame* a veces que su *contorno* se destacaba entre la oscuridad; que notaba en toda ella como una imperceptible *oscilación*; que de un momento a otro iba a *moverse* y adelantar el *pie* que se asomaba por entre los grandes pliegues de su vestido, al borde de la repisa.<sup>15</sup> (Bécquer 2003, 5)

De igual forma lo vemos en *El Beso*: la estatua de Elvira jamás cobra vida, al contrario que su esposo, pero el joven capitán fantasea con su movimiento, llevado por “el confuso velo de la embriaguez” (Bécquer 1988, 359). Se puede apreciar una semejanza en la manera de componer este pasaje y el anterior:

*Parecíale* que entreabría los *labios* como *murmurando* una oración, que se *alzaba* su *pecho* como oprimido y sollozante, que cruzaba las *manos* con más fuerza, que sus *mejillas* se coloreaban, en fin, como si se *ruborizase* ante aquel sacrílego y repugnante espectáculo. (Bécquer 1988, 359)

Además de empezar con el parecer del protagonista, ya que ambas descripciones las estamos presenciando desde una perspectiva sesgada, se destacan las partes del cuerpo que distinguen a una mujer, como el pecho, los labios o el contorno, y las que tienden más fácilmente al movimiento al conformar una extremidad, como el pie o las manos. El movimiento que se advierte en la estatua se puede considerar imperceptible, pues son figuraciones del protagonista, por lo que se utilizan verbos que no llaman a la

---

<sup>15</sup> La cursiva es mía para destacar los elementos similares de ambos textos.



actividad rápida, sino que casi implican un cierto grado de sosiego, como en murmurar, alzar o ruborizarse.

Así como el capitán de *El Beso* no posee destreza artística, el narrador protagonista de *La mujer de piedra* mantiene los rasgos atribuidos a Pigmalión como artista. Se propone una vez más al artista como un genio creador de un universo propio y que no depende del resto de la sociedad. Si bien el protagonista no es quien elabora la estatua, se sugiere en el texto que es un pintor, por lo que se le atribuyen cualidades propias de la sensibilidad de un artista romántico. Desde la primera oración del relato, se puede apreciar una diferenciación entre el yo sujeto y el resto de personas: “Yo tengo una particular predilección hacia todo lo que puede vulgarizar el contacto o el juicio de la multitud indiferente” (Bécquer 2003, 2). El artista, capaz de observar la realidad de una manera consciente, se coloca por encima de la gente que no es capaz de acceder plenamente a lo que le rodea y consigue encontrar la belleza en “un objeto expuesto de continuo a la mirada del vulgo” (Bécquer 2003, 3). Asimismo, el artista busca un aislamiento voluntario del resto de la sociedad: “En las ciudades que visito, busco las calles estrechas y solitarias; en los edificios que recorro, los rincones oscuros” (Bécquer 2003, 2). De esta manera, lejos de las distracciones del mundo cotidiano, el poeta consigue encontrar la “virginidad” de lo que le rodea (Bécquer 2003, 2). La descripción del protagonista que obtenemos a través del texto se acentúa con la percepción que tiene de sí mismo. Se clasifica como alguien extravagante, una cualidad asignada al artista, y egoísta, ya que no quiere compartir lo que le hace sentir especial con los demás, pues encuentra “cierta egoísta voluptuosidad en contemplarlo a solas” (Bécquer 2003, 3).

Bécquer traspassa en otras leyendas las características del artista a sus personajes. Lo vemos, por ejemplo, en el Manrique de *El rayo de luna*, un poeta aislado del resto y volcado por completo en su poesía. Manrique es capaz de abstraer la belleza del mundo cotidiano y hacer algo inaccesible para los que le rodean: convertir en una mujer algo tan banal como un rayo lunar.

Algunos rasgos del protagonista de *La mujer de piedra* guardan relación con la biografía de su autor. Se sabe que Bécquer era, además de escritor, dibujante y entendido en arquitectura, como se puede comprobar en el ya citado *Historia de los templos de España*. Al documentarse para redactar este libro, tuvo que viajar a menudo, como da a entender el protagonista anónimo del relato. Este autor también traslada, además de sus vivencias personales, inquietudes y reflexiones a sus escritos. Esto se puede apreciar en especial en textos que se alejan del estilo narrativo, como sus *Rimas*. Sin lugar a dudas, la rima LXXVI ofrece una continuidad temática con *El Beso* y *La mujer de piedra*, pero añade un yo poético más personal con el que se puede relacionar al propio autor.

Este poema se enmarca dentro de las 79 rimas recogidas en 1868 por Bécquer en *El libro de los gorriones*. Es necesario apuntar que este libro no fue compuesto para ser

publicado, sino que el autor reunió en él, entre otros textos, unos poemas que él mismo subtítulo “Poesías que recuerdo del libro perdido”. Fue después de su muerte en 1870 cuando sus amistades decidieron publicar su obra en lo que ahora conocemos como las *Rimas* de Bécquer.

Lo que puede llamar la atención *a priori* sobre la estructura externa de la rima LXXVI es que se compone de once estrofas de cuatro versos donde las dos últimas están separadas del resto. Una primera hipótesis puede proponer que Bécquer separara el poema en dos porque le faltaba una parte que no recordaba. Es decir, el poeta marcaría en el borrador que el poema era en su origen más largo. Luego, con la publicación de *El libro de los gorriones* de forma póstuma, se reproduciría esa marca en la imprenta.

Después de consultar el manuscrito original,<sup>16</sup> se ve este fenómeno en cuatro rimas más: la XXIX, la XL, la LXXI y la LXXIII. En todas coincide con el uso de un signo de puntuación concreto al final de estrofa, los tres puntos (figura 2). Además, esta marca separa el grueso del poema (v.1-36) de lo que parece ser la conclusión (v.37-44). Por lo tanto, es posible que Bécquer utilizara esta separación de forma consciente para remarcar el final de alguno de sus poemas.

Atendiendo al aspecto temático, esta rima guarda relación con los dos textos en prosa anteriormente analizados. Sin embargo, el empleo de un estilo narrativo mínimo y la falta de trama permiten un carácter más íntimo y sosegado. Así, se puede acceder de forma directa al pensamiento del yo poético, que coincide con el del autor. Este yo poético difiere de los otros protagonistas en que no parece estar perdidamente enamorado de la estatua. Más bien, hay admiración por la belleza que contempla, pero no un amor irracional.

La belleza de la escultura mantiene el aura angelical de los otros relatos y su “resplandor divino” (v.14) contrasta con el atardecer y la llegada de la noche (vv. 3-4). Asimismo, otras estatuas angelicales la rodean y velan por ella (vv. 17-20). Por lo tanto, el poeta vuelve a presentar a la mujer desde un prisma supraterráneo que crea en torno a sí un ambiente de protección por parte de los que la rodean. Además de los calificativos que ya aparecían en sus otros relatos, como “muda” y “pálida” (v.41), se incide en el aura de inocencia de la escultura de la mujer. En consecuencia, su tumba pierde el carácter mortuario para ser “la cuna donde duerme un niño” (v.28).

El silencio es algo, por ejemplo, que no se ve en *El Beso*, ya que ahí la iglesia está abarrotada de militares. La quietud del ambiente en la rima permite presentar unas reflexiones que sobrepasan la belleza de la estatua para hablar sobre la de la muerte. Aquí no se plantea la muerte como algo negativo, como se da a entender en la leyenda. Es más, el poeta huye del “combate” en el que vive, sabiendo que solo la muerte le

---

<sup>16</sup> Consultado a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

puede dar descanso. Una muerte que, como la estatua que contempla, es angelical, muda y bella. Se contrapone una vez más con *El Beso*, ya que el capitán de la leyenda se enorgullece de su carrera militar. Por lo tanto, este poema no evoca realmente el tópico de la estatua que cobra vida, sino su contrario: la estatua que permanece inmóvil porque la muerte ya le ha brindado tranquilidad a la persona que representa. Para remarcar la afabilidad de la muerte, se vincula constantemente este concepto con el del sueño:

No parecía muerta;  
de los arcos macizos  
parecía dormir en la penumbra,  
y que en sueños veía el paraíso. (vv. 21-24)

Así, la sepultura donde reposa la estatua no es solo una cuna sino también un “lecho de piedra” donde dormir eternamente (v.31). Sugerir que la escultura es capaz de soñar implica, una vez más, la percepción que tiene el poeta de que la escultura se asemeja más a una persona viva que a una de piedra, en parte por el “cincel prodigio” del escultor (v. 8). Por lo tanto, si bien no se encuentra la historia de Pigmalión en este poema, siguen presentes elementos relacionados con esta, como el arte que evoca la realidad.

La desvinculación temática no impide que se mantengan otros elementos de *El Beso* y *La mujer de piedra* que caracterizan el estilo de Bécquer, como situar el espacio en una iglesia o las referencias a épocas antiguas. Ya en la primera estrofa, el poeta mezcla dos estilos que no son coetáneos el uno con el otro: bizantino, que empieza sobre el siglo IV, y gótico, a partir del XII.

En la imponente nave  
del templo bizantino,  
vi la gótica tumba a la indecisa  
luz que temblaba en los pintados vidrios. (vv. 1-4)

Es relevante en cuanto a que en España, si bien existe arquitectura gótica, apenas hay presencia de la bizantina. Investigadores como Eugene B. Hastings proponen que Bécquer utiliza ‘bizantino’ como sinónimo de ‘románico’ (2). No es probable que el poema se desarrolle fuera de España porque hay quien ha identificado la estatua del poema con doña María de Orozco, más conocida como “la Malograda” (figura 3), enterrada en el convento de San Pedro Mártir en Toledo (Pérez 73-74), al que se trasladaron las tumbas de doña Elvira de Castañeda y su esposo, por lo que Bécquer debió ver a ambas estatuas femeninas a la vez.

En definitiva, en la rima LXXVI hay un claro cambio en el tema que trata, pues plantea que solo la muerte es capaz de saciar la “sed de lo infinito” (v. 34) que sufre el poeta y que ni el amor ni la vida pueden calmar. La estatua ya no es el objeto del deseo

del artista. Su nueva amante es la muerte, como se aprecia en los últimos versos del poema: “¡Oh, qué amor tan callado, el de la muerte! / ¡Qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo!” (vv. 43-44).

## 5. CONCLUSIONES.

Este trabajo ha intentado recoger varios aspectos fundamentales para comprender la presencia de la animación de la estatua en *El Beso*. Con ese fin, se ha contextualizado su hipotexto, la historia de Pigmalión, dentro de *Las Metamorfosis* y comparado con otros mitos de la obra con las que guarda relación, como el de las Propétides y el de Mirra. Asimismo, se han propuesto la semejanza de Pigmalión con tres personajes mitológicos: Orfeo, Hipólito y Prometeo.

Por otro lado, se ha analizado *El Beso* de Bécquer a partir de diversos componentes: su título y subtítulo, la estructura, el espacio y el tiempo. Se han resaltado conceptos esenciales como la noción de 'leyenda' y la importancia del narrador omnisciente.

En este análisis ha destacado en especial el tiempo y el espacio de la leyenda. Bécquer construye el relato en una época que no dista de la suya, algo inusual en otros de sus textos, ya que hace una crítica al comportamiento del ejército francés en la Guerra de Independencia. El estudio del espacio de la leyenda, por otra parte, ha permitido establecer que la iglesia donde se desarrolla la historia, determinando sin ninguna duda que es Carmen Calzado y no San Pedro Mártir, como se pensaba.

También se han considerado aspectos formales como el léxico empleado por Bécquer y las coincidencias de éste en otros de sus textos, como *La mujer de piedra*. El análisis de este relato inconcluso ha permitido introducir nuevos temas en el trabajo, como las características que se le atribuyen al artista. Estos rasgos se asemejan con la personalidad de Pigmalión, al que se le puede considerar, por tanto, un 'artista romántico'.

Surge desde el hipotexto una cuestión presente a lo largo de la literatura universal y que se ha tenido en consideración en el trabajo: la sustitución de la realidad por el arte y la fina línea que los separa. Otros temas que han tenido particular relevancia han sido la concepción del amor imposible, la muerte o locura del protagonista por este amor, la incursión de la fantasía en la realidad, la belleza de la mujer inalcanzable frente a la terrenal y la indiferencia, que Bécquer plantea como indispensable, de la amada hacia el personaje principal.

Ya que esta leyenda es una revisión del mito del que parte, se ha considerado conveniente compararla con *La Venus de Ille* de Mérimée, ya que poseen cualidades en común más allá de la animación de la estatua. Por ejemplo, las prolepsis que vaticinan el desenlace o la muerte del protagonista a raíz de los celos de la escultura.

Por último, se ha analizado la rima LXXVI, un texto con evidentes similitudes con la leyenda, pero con una distinción relevante: el cambio de tema que Bécquer

introduce. Esta rima se ha estudiado también desde un punto de vista paleográfico para determinar la intención de Bécquer sobre la estructura formal del poema.

La investigación realizada para el trabajo ha permitido una serie de hallazgos que pueden resultar de interés para la crítica. Por ejemplo, se ha descubierto la incorrección histórica alrededor de Pedro López de Ayala, ya que el protagonista le conecta temporalmente con el Gran Capitán. Este descubrimiento fue posible por la información que Bécquer da en *Historia de los templos de España*. Gracias a esta obra también se encontraron los datos para situar las estatuas de *El Beso* en la iglesia de Carmen Calzado.

También cabe destacar algunas ideas novedosas que pueden ser de interés para futuras investigaciones en el ámbito filológico. La consideración de Pigmalión como un ‘artista romántico’ puede ser un ejemplo, ya que, a pesar de la anacronía, presenta todos los rasgos de estos artistas. También las palabras de este personaje al pedir desposarse con una mujer “como” la de marfil y no con ella directamente, una solicitud llena de humildad que será la razón por la que Venus se compadezca de él. Por último, la aportación personal sobre los nombres propios usados en *El Beso*, por la que cobra importancia la estatua y se aleja de la identidad del protagonista.

## 6. BIBLIOGRAFÍA.

- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Historia de los templos de España*. Tomo primero. Madrid: Señores Nieto y compañía, 1857.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Libro de los gorriones*. Biblioteca Digital Hispánica. 15 de junio de 2020. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000029115>>.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. 4ª ed. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, 1988.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *La mujer de piedra*. Biblioteca Virtual Universal (2003): 1-7. 15 de mayo de 2020. <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/1994.pdf>>.
- Bécquer, Gustavo Adolfo
- García Gual, Carlos. *Prometeo: mito y tragedia*. 4ª ed. Letras Hispánicas. Madrid: Ediciones Peralta, 1979.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 6ª ed. Barcelona: Paidós, 1979.
- Hastings, Eugene. *El verso que pinta*. Centro Virtual Cervantes: 1-10. 15 de junio de 2020. <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_3\\_034.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_034.pdf)>.
- Jové, Jordi. “La fantasía romántica en las Leyendas de Bécquer”. *Narrativa fantástica del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Milenio. 1997. 157-73.
- Mérimée, Prosper. *La Venus de Ille*. Biblioteca Virtual Universal (2006): 1-26. 15 de mayo de 2020. <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/130069.pdf>>.
- Miles, Geoffrey, ed. *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. Londres: Routledge, 1999.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Trads. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. 3ª ed. Madrid: Alianza editorial, 2015.
- Pérez López, José Luis. “Bécquer y Garcilaso en San Pedro Mártir”. *San Pedro Mártir el Real: Toledo*. Coords. Ángel Alcalde e Isidro Sánchez Sánchez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. 73-74.
- Rueda, Ana. *Pígmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Espiral Hispano Americana. Madrid: Fundamentos, D.L. 1999.
- Sánchez Rodríguez, Alfonso. “Análisis comparativo de dos cuentos: Mérimée y Bécquer”. *Narrativa fantástica del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Milenio. 1997. 190-95.